

La danse et l'air du temps

Danse, art et modernité. Au mépris des usages de Roland Huesca, PUF, « Lignes d'art », 272 p.

Catherine Lavoie-Marcus

Numéro 242, automne 2012

États de corps

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67990ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavoie-Marcus, C. (2012). La danse et l'air du temps / *Danse, art et modernité. Au mépris des usages de Roland Huesca*, PUF, « Lignes d'art », 272 p. *Spirale*, (242), 60–61.

côtoient au sein de la structure et entre les différents régimes de légitimité des intervenants, ne cesseront de paralyser l'action, laissant les usagers au centre de conflits idéologiques, et leurs « états de corps » en proie directe aux emprises disciplinaires.

C'est donc un défi épistémologique de taille qui est ouvert ici. Ce défi a pour premier enjeu de prendre enfin au sérieux la critique de la notion de « corps » qui fonde le courant somatique (Thomas Hanna substitue au terme « corps » le terme « soma », tout comme Michel Bernard propose celui de « corporéité » dans son ouvrage *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, 2001). Passer « du corps » aux « pratiques gestuelles » situées implique de renoncer à la stabilité de l'objet d'étude et à son isolation des différents milieux avec lesquels il interagit. Il faut être en mesure de penser le geste dans sa dimension intracorporelle, mais aussi dans ses dimensions intercorporelle, historique, sociale et culturelle.

Le deuxième enjeu est la réarticulation des échanges et des modes de représentation de plusieurs champs de savoirs qui semblent s'affronter, et que les pratiques somatiques font converger : le champ de la recherche scientifique fondamentale (biologie, neuro-sciences...) ; le champ de la clinique (y compris dans son économie contemporaine) ; le champ des sciences humaines et sociales et leurs approches situées et interprétatives ; le champ des acteurs de terrains, tant praticiens somatiques que professionnels de la santé, du travail social, de l'éducation ; et enfin les acteurs des mouvements de patients activistes, qui travaillent mieux que quiconque

à penser l'articulation entre légitimité médicale, subjectivation du patient et dispositifs politiques.

Le troisième enjeu est peut-être celui dont la radicalité nous importe le plus, et se déplit en deux faces indissociables. Premièrement, il faut renoncer à l'hégémonie des savoirs scientifiques et médicaux pour penser le geste — y compris celui de personnes vulnérables — au sein des institutions, et recontextualiser ces savoirs *au sein* d'un double champ : celui des pratiques somatiques elles-mêmes et celui du champ philosophique et herméneutique, afin de pouvoir expliciter ces pratiques, d'abord, comme critique des paradigmes scientifiques dominants. Cet effort implique de renoncer à l'illusion d'une impossible entrée dans l'arène des savoirs légitimes, et d'accepter de redoubler la marginalisation initiale par le recours à un autre champ de savoirs marginalisés, celui des sciences humaines. Deuxièmement, il faut redéployer la hiérarchie entre savoirs « à la première personne », et savoirs dits objectifs, et par là, reconnaître la légitimité des savoirs des usagers. Le paradigme somatique accorde une place centrale à l'expérience de l'utilisateur, et les pratiques s'attachent à construire un savoir du corps comme savoir à la première personne. Il s'agira donc d'intégrer ces savoirs non seulement au sein des institutions mais aussi dans la production de la recherche. Reconnaître que les usagers des pratiques somatiques, y compris ceux qui sont particulièrement soumis aux emprises disciplinaires de l'institution, sont détenteurs d'une expertise des « états de corps » à laquelle aucun discours d'autorité ne peut se substituer.

+

La danse et l'air du temps

DOSSIER 

PAR CATHERINE LAVOIE-MARCUS

DANSE, ART ET MODERNITÉ. AU MÉPRIS DES USAGES

de Roland Huesca

PUF, « Lignes d'art », 272 p.

« **Q**uoi de plus concret qu'un corps dansant ? », demande Roland Huesca dans son plus récent ouvrage, *Danse, art et modernité*. Devant un corps offert en partage dans l'immédiat — sans artifice —, muscles claquants, souffle sonore, regard braqué, la matérialité s'offre crue. Le corps se déploie, brut, sans sous-texte. La danse ne dure pas au-delà du moment concret de

son partage ; elle ne laisse derrière elle aucun texte ou artefact ou partition exacte.

Qu'y a-t-il à interpréter dans l'œuvre dansée si les corps se livrent sans opacité, sans médiation et si la danse épuise son potentiel dès lors qu'elle se manifeste ? Pour Huesca, cette qualité de la danse signe plutôt la richesse du projet

d'interprétation : la concrétude désarmante que la danse met en scène matérialise les idées phares d'une époque. L'œuvre dansée, en proposant une lecture inouïe du corps, interroge, voire conteste, les perceptions et les représentations du corps en vigueur dans la pensée collective. Elle bouleverse les cadres esthétiques ou sociaux qui prédominent, qui dictent en silence les permissions octroyées au corps quotidien et délimitent les frontières du corps théâtral. Pour Huesca, la danse se tient toujours sur une corde raide, elle est souvent emblème de démarches émancipatoires, et même anticipatoires.

*Savoir lire la danse,
c'est savoir identifier son champ
d'émergence — celui-là même dont
elle repousse toujours plus loin
les limites. C'est là le projet
de Huesca...*

L'ouvrage de Huesca foisonne d'idées. Tout en multipliant les références, l'auteur ne fait toutefois pas l'économie d'une analyse rigoureuse. Les conclusions qu'il tire sont sans équivoque. Chaque chapitre navigue entre le micro — une œuvre, la parole du chorégraphe — et le macro, courants philosophiques qui traversent les œuvres. Avec beaucoup d'adresse, Huesca parvient à relier les *happenings* du Black Mountain College, leurs procédés de composition aléatoire, à la rupture de la linéarité temporelle introduite par la phénoménologie. Dans une même démarche, il lie une pièce de Sally Banes du Grand Union, un groupe de contact-improvisation américain, au freudo-marxisme de Herbert Marcuse et aux *communitas*. Ou encore, il montre comment les œuvres de Jérôme Bel ou d'Alain Buffard incarnent à merveille le concept du « *corps sans organe* » deleuzien, à sa façon de convoquer la notion d'« *intensivité* » dans la transformation des états de corps. Chacun de ces spécimens de la danse ponctue une chronologie relativement imprécise : les temps sont enchevêtrés ou décousus selon l'ouverture focale de la lunette de l'historien. Accélération et retours en arrière expriment une approche thématique plutôt que linéaire, qui nous conduit tout de même très intelligemment aux portes du XXI^e siècle.

Savoir lire la danse, c'est savoir identifier son champ d'émergence — celui-là même dont elle repousse toujours plus loin les limites. C'est là le projet de Huesca : « *La lecture d'une pièce présuppose une familiarité culturelle avec l'esthétique et l'épistémè du moment, avec les goûts, les croyances, les intérêts, les peurs et les désirs qui l'ont portée à la présence.* » Or Huesca embrasse un projet plus vaste encore que l'analyse des conditions qui sont à l'origine d'une œuvre. Il propose de refermer le cercle de l'interpré-

tation en cherchant comment la lecture d'une œuvre peut, en retour, affiner notre compréhension de l'époque qui l'a vue naître. Pour reprendre ses mots, il faut montrer comment l'art chorégraphique « *témoigne des mutations imposées par des changements de culture et en retour révèle la logique de ces bouleversements* ». Ainsi, Huesca s'emploie, tout en finesse et à l'abri des lieux communs, à rendre lisible, grâce à la danse, le jeu complexe des objectivités socio-historiques qui ponctuent l'époque moderne. D'œuvre en œuvre, de chapitre en chapitre, la modernité se dévoile non pas comme une suite logique de courants se succédant par une loi naturelle — comme autant de marches à gravir pour passer du symbolisme et du sensualisme de la Belle Époque à la non-danse de la postmodernité —, mais elle se livre plutôt comme le théâtre d'antagonismes profonds qui se bousculent inlassablement.

Dans l'analyse de Huesca, révolutions philosophiques et révolutions dansées se côtoient et se renvoient la balle. Qu'il s'agisse d'un retour au primitivisme dans *Le sacre du printemps* (1913), pour dénoncer les dérives de l'industrialisation, de l'anthroposophisme de Rudolf Laban à Monte Verita, véritable tournant humaniste rejetant le positivisme ambiant, ou de la révolution symboliste s'élevant contre l'expressionnisme, l'auteur démontre à quel point la danse s'impose comme révélatrice des aspirations naissantes d'une époque, obligeant chaque fois à de nouvelles lectures du corps. En ce sens, le chorégraphe et scénographe Oskar Schlemmer, artiste du Bauhaus, semble incarner, pour Huesca, le porte-voix le plus vivace de la complexité moderne. Nommé de façon récurrente dans l'ouvrage, l'artiste allemand, nous l'apprenons, revendiquait à la fois un retour à la culture populaire, loin de l'hypernormativité et de l'élitisme des perspectives naturalistes, mais aussi un passage à l'abstraction, rompant avec les valeurs de l'expressionnisme. Selon l'auteur, ses œuvres incarnaient avec force ce point de bascule dans l'histoire de la danse : le passage d'un ancrage existentiel à un ancrage plastique, d'un art qui « exprime » à un art qui « imprime », l'élevant ainsi hors des *a priori* émotifs qui l'infantilisaient dans la théâtralité.

La plume de Huesca est ravissante, sans accroc, au point où l'on croirait parfois lire un récit de voyage, traversant librement d'un côté à l'autre de l'Atlantique. Les œuvres analysées deviennent autant de lieux exotiques qui captivent l'imaginaire. Décrites dans le respect des paramètres sensoriels propres à la danse : « *chaleur, souffle, tonus, odeur, poids du corps...* », elles prennent forme sous nos yeux, indociles et émancipatoires. †